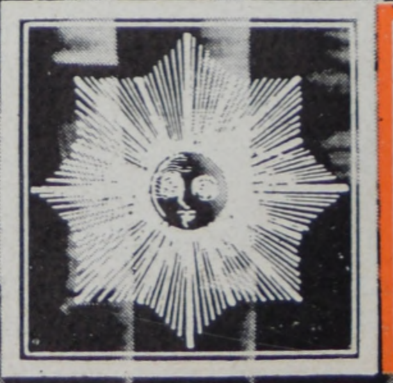
El arte nuevo

Fernando García Esteban

ENCICLOPEDIA

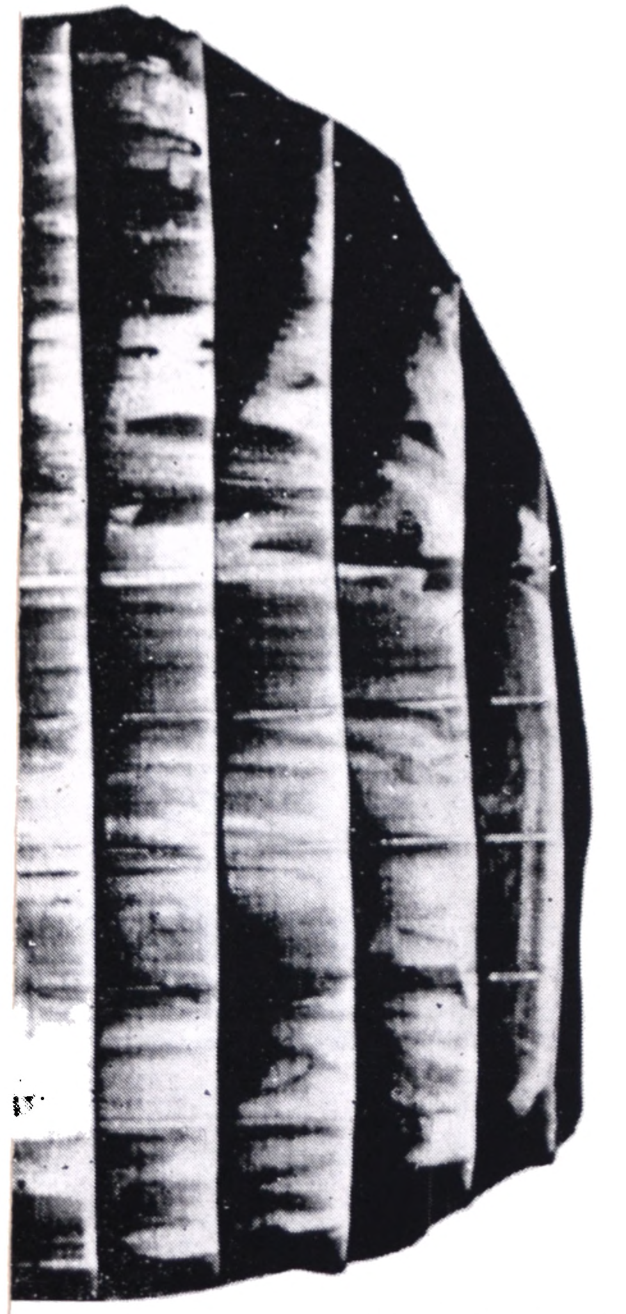


45

URUGUAYA

El arte nuevo

Fernando García Esteban



Carátula: INTERRUPCIONES (DETALLE) TEMPERA
Manuel Espínola Gómez, 1963.

Arte es un término de alcance excesivamente amplio; hasta impreciso. La costumbre quiere, no obstante, que se emplee para señalar el quehacer y los objetos de la plástica, aunque la plástica sea, asimismo, palabra de varia e inestable aplicación.

Si de todas maneras aceptamos tanta vaguedad, pues ni siquiera intentamos definir nuestra materia de estudio, advertimos que, al articular este análisis empezamos considerando faltos de vigencia los esquemas tradicionales de tratamiento histórico-estético que fue imponiendo el uso. Ellos resultan más forzados todavía si se aplican a condicionar cualquier ensayo que abarque el ámbito de lo moderno. Por ejemplo: aquello que, en los tratados corrientes fuera señalado como arte menor (contradiciendo el buen parecer de los antiguos) pasa a conquistar, hoy, nueva relevancia. Los productos del diseño (entendido como voluntad de forma) están tipificados con destaque por la entidad que, de cierto, tienen. Crece o impera notoriamente una adecuada dedicación e interés por el enriquecido caudal del grabado y todo lo concerniente a la gráfica. No corresponde, pues, a partir de lo dicho, ignorar o considerar en menos, cuánto importan las caricaturas, historietas, carteles o placas de anuncio, al hombre actual. Y la arquitectura, en la misma medida que se impone sin preocupación por el monumento perdurable, adquiere otra entidad: porque los problemas que encara y cómo los resuelve permite olvidar que soportó demasiado tiempo el pomposo y enrrarecido título de madre de las artes. Mas, nadie enjuicia por valores formales cuando sabe que todo esteticismo mal orientado puede constituirse en factor negativo. El hecho de hallarse inexcusablemente imbricada a lo existencial, exige para ella un enfoque distinto, más complejo. Lo edilicio y lo urbano merecen, pues, estudio aparte y —para nuestro caso nacional— conviene que así sea. Si, entonces, en este trabajo no se estudian como corresponde es por reconocerles tanta importancia. Tratarlos como apéndice o incluirlos en un panorama de tan limitadas páginas sería empequeñecer su problemática. Por otra parte, aunque las historias del arte moderno no toman en consideración al cinematógrafo, a la televisión, al atuendo teatral y a todas las formas de desarrollo del bien denominado arte de equipo, la omisión es torpeza flagrante. Tenemos conciencia que, por el contrario, importa sobremanera atender a esos aportes efectivamente legítimos de la realización contemporánea; y, en esa línea, comprobar qué significado alcanzan cuando existen y cuáles posibles condicionantes sofocan su presencia activa dentro de ciertos ámbitos.

Por otra parte, todas las variantes de lo plástico suelen analizarse como fenómenos aislados; de ahí que permitan varias especulaciones abstractas y cierta ubicación jerárquica. Pero aquí se ha de tratar al tema en su acepción más generosa e incluido en el meollo de la sociedad que lo contiene. Y si reconocemos que algunos de sus aspectos acontecen aisladamente, si no mueven a la indiferencia, si disminuyen en la estima, ése será el problema importante; más fecundo que toda tentativa de delimitar atributos distintivos.

Arte comprometido es, hoy, una frase más, abaratada por exceso; pero tiene, efectivamente, alcance amplísimo; y esa instancia del compromiso vital que singulariza a lo artístico con vigencia, es otra lección —la buena, la que debe aprenderse— de toda línea tradicional.

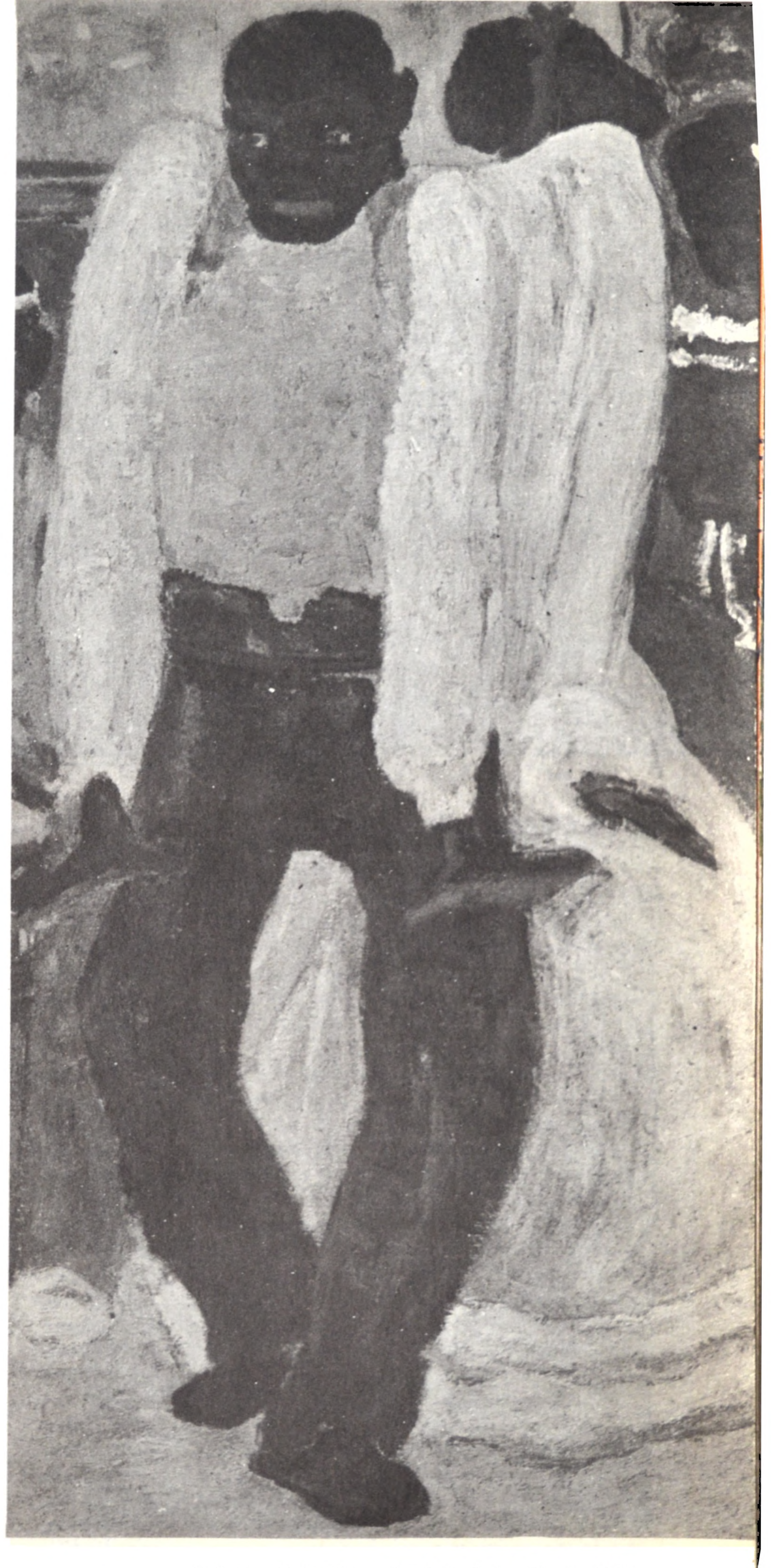
Por fin: conviene reconocer que de alguna manera, arte nuevo presupone arte moderno. Y si recurriéramos a la compartimentación temporal conocida, el proceso entero de la plástica nacional entraría en lo moderno. También aquí habrá que apartarse de la norma; la juventud de nuestro quehacer artístico no se compara con la de otros centros culturales.

Lo nuevo

Bien asimilado lo que de cierto constituye novedad, deberá admitirse que tal calificación corresponde a determinada actitud; el enfrentamiento válido ante cualquier derrotero ya establecido y calificado para las formas de lenguaje. Por consiguiente: importa menos lo inédito, la pesquisa forzada, que el hallazgo legítimo, natural, de una manera expresiva acorde con lo imperativo de la actualidad.

Tampoco habrá que pasar por alto, para bien ubicarse, la condición particular que atraviesa todo hombre —incluso el artista— en los tiempos que corren. Pese a la incongruencia, junto al desprejuicio pesan más que nunca lo historicista y lo científico, las especulaciones estéticas y la divulgación; todo ello ligado a varios niveles de promoción interesada. Grave es, entonces, desconocer que parte de esas directivas sigue orientaciones pasatistas; que sólo constituyen un desarrollo readecuado del propósito sociointelectual caro al siglo XVIII. Pruebas al canto: se reconoce que en cincuenta años adviene un caudal mayor y variedad más rica de soluciones que durante cinco centurias anteriores, pero los tratadistas mantienen compartimentos estancos donde señalan corrientes o escuelas. Así califican y clasifican ismos y los vinculan a determinado hilo conductor o proceso de desarrollo. Por atender la articulación temporal y varias precisiones formales para escuelas del pasado, se cayó en falacias; con singular rigor analítico suele enfrentarse a la actualidad. No obstante, pocos ignoran cuán poco importan, al fin, los nombres de las tendencias; cómo se superponen e imbrican; cómo un autor cualquiera puede mantenerse dentro de una línea pero que no lo desmerecen las mudanzas de lenguaje, ni su adhesión a directivas tipificadas para otros que, al hacerlas suyas, dejan de serle ajenas.

Lo nuevo sería, por tanto, aquello que no tiene precedentes; o la solución, dentro de los géneros tradicionales



"Alucinación". Oleo (detalle). Pedro Figari, 1923.



"Todo 65" Oleo. Rafael Barradas, 1919.

Rafael Barradas.

que, por empleo de materias distintas, por dar la espalda o marchar a contrapelo y con decisión contra la norma recibida, se impone y adquiere carta de ciudadanía. Hacer de otra manera, en líneas ya tendidas de la realización plástica significa lucha; contiene compromiso; atiende a requerimientos vitales ineludibles. Hay fundamentos insoslayables para imponer determinados ismos; pero es disminuyente y despistada la acción del ejercicio insólito; tan poca cosa, tan esteticista frente al efecto de la experiencia vivida.

Si nos ubicamos en nuestro país (después de meditar un tanto sobre las consecuencias que comporta la advertencia que precede), pronto reconoceremos que será fácil ubicar lo nuevo; pero difícil reconocerlo como tal. Por las carencias; por el desnivel temporal, porque hacer diferente es, muchas veces, mero ensayo sobre experiencias cumplidas lejos y según circunstancias conocidas por información. De ahí que exista tan poca audacia valiosa. Y que, al fin, esa manera del recato pueda considerarse virtud. Entendemos que no puede separarse la peripecia de nuestro arte de la que universalmente acontece; advertimos que siempre nos guiará la relación comparativa. Pero renegamos de todo ensayo de exégesis nacionalista que echa mano de la falta de tradición, de la orfandad formativa, de la juventud del desarrollo. Ser joven no es demérito, sino otro compromiso. Y si alguien, doquiera, se empeña en realizar arte, sobreentiendo que lo hace porque sabe que, de alguna manera, contribuye a enriquecer el generoso caudal de la creación. Pues para limitarse a la redundancia, al eco disminuido, a la compasiva minoridad agazapada en constancia de dificultades materiales, más vale la inactividad.

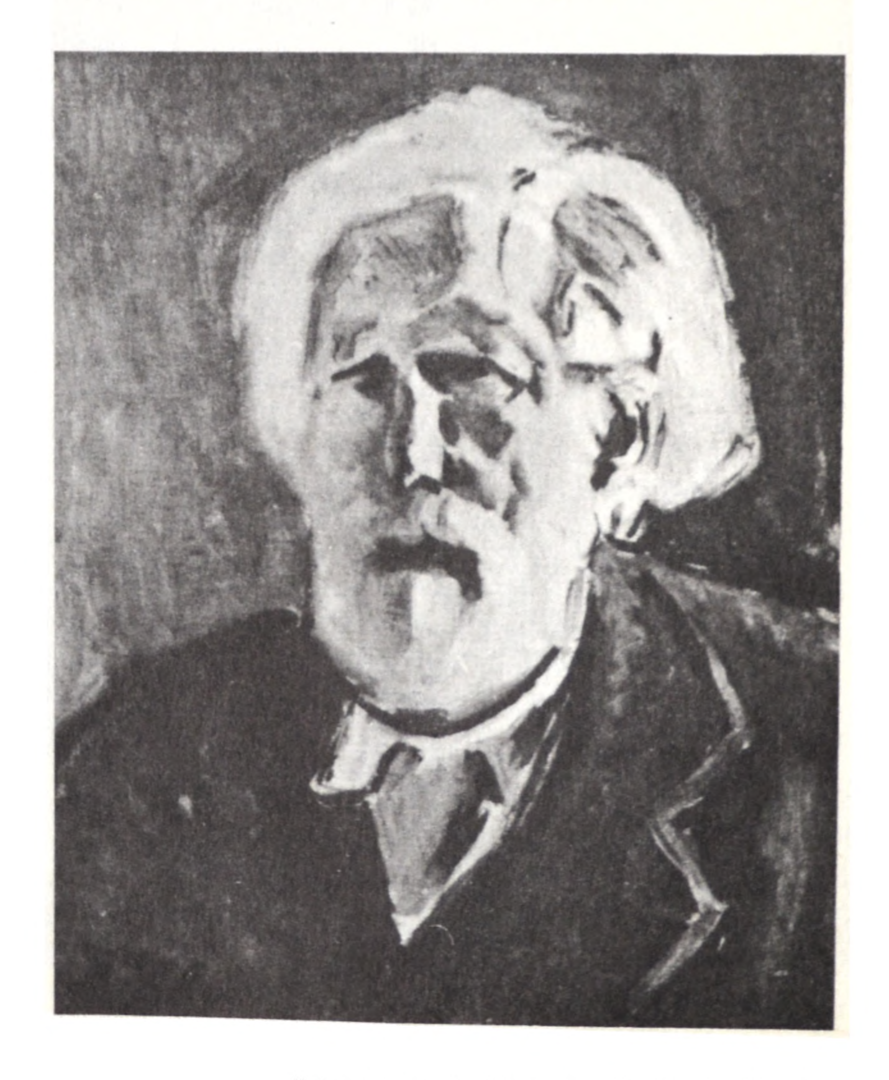
Las carencias

Ciertas modalidades de la realización plástica constituyen, por su índole, soluciones indudablemente nuevas. Nacen, se instituyen y desarrollan en el presente; responden a imperativos actuales; son derivados auténticos de las técnicas y los empujes vitales que tipifican a la sociedad de hoy. Nos referimos a algunas manifestaciones valiosas integradas al innegable impulso de los medios de comunicación de masas afirmados en el dominio técnico y resultantes de la labor de equipo. En primer término —también temporal— ha de situarse al cinematógrafo. Aportes científicos lo informan; el desarrollo industrial lo impulsa; y después de ser una curiosidad vendible con ventaja, llega a instituirse como lenguaje artístico, el que más importa —quizás— a las gentes de este siglo. Pues bien, tal arte no se ha cultivado en Uruguay; prácticamente tenemos que reconocerlo inexistente. No queremos decir con ello que falten tentativas y algunos logros; pero son escasos, esporádicos; por tanto, el rubro no alcanza entidad ni perfiles propios. Cualquier memorioso o investigador paciente podría anotar la realización de largometrajes sin relevancia o cortos —también documentales— con cierto destaque. De cualquier manera, carecemos de producción fílmica estimable; ni siquiera se ha montado el aparato imprescindible para una industria de largo alcance que pueda contener la obra de arte. Pero las tentativas por fijar relatos visuales se ensayaron pronto, respondiendo a iniciativas individuales y con solo interés comercial. Por los comienzos del siglo,

"*Infinito*" Joaquín Torres García, 1943.

cuando la exhibición de *vistas* realizadas con cámaras quietas era lucrativa, hubo quienes, en un apartado galpón de las cercanías del Cerro, realizaban *cintas* pornográficas para exhibición restringida o alquiler provechoso. Más conocido e importante es otro intento: el de dibujos animados propuesto con altura por don Julio Villamajó, arquitecto de fuste y fama internacional, maestro de larga recordación, excelente dibujante y hablista. Pero también esta empresa quedó en propósito. Resumiendo: Montevideo admitió muy pronto la vigencia y posible importancia del cine y lo ensayó en varios niveles; pese a ello no formalizará con él, un capítulo del arte nuevo: si en ese rubro contamos con buenos conocedores, técnicos e intérpretes, algunos llegarán a destacarse en el extranjero.

También es comprobable un vuelco positivo para las viejas pero impositivamente revisadas artes del espectáculo teatral. De todos modos, es poco lo que, como labor coherente de conjunto integrado valdría anotar, ya que todavía pesan, en los hechos y en la estimación crítica, nítidas actitudes de regresión: despliegue histriónico o destaque directriz. Pero la renovación escenográfica y todo lo que adquiera significado y distintez visual en el conjunto escénico fue encarado pronto y hasta bien resuelto. Se sale de la versión pictórica; se resuelve tanto el escenario corpóreo como el esquematismo espacial. A todo ello concurren, para confirmar y legitimar la propuesta, el buen uso de la maquinaria y la luminotecnia, que resultan efectivas pese a salas inapropiadas y limitados recursos. En ese sentido, la excelente adecuación a posibilidades y la superación inventiva constituyeron más que una hazaña. Es, pues,



"*Autorretrato*" Oleo. Joaquín Torres García.

necesario, anotar en esta instancia, el aporte realizado por los pioneros de la empresa: Guillermo Laborde, cuyo nombre habremos de citar muy pronto como maestro de pintores y Juan J. Severino, que forma, asimismo, buenos discípulos. Este último es quien mejor predica y contagia el compromiso real de aquel oficio. Su continuador directo será Ariel Severino, recientemente fallecido en Caracas, donde se radicara largo tiempo para actuar, con autoría, en la Televisión y aplicaciones de esmalte. Los nombres de escenógrafos y figurinistas, de iluminadores teatrales se van sucediendo e importan. Pocas veces, no obstante, podrá señalárselos integrando unidades solidarias, pues reiteramos que falla, en general, la exacta acepción de lo corporativo; tampoco llegarán tan lejos como su capacidad anuncia, ya que las exigencias del espectáculo son cada vez mayores y los medios se deterioran sin rescate. En cuanto a la intervención del plástico en la T.V., poco puede decirse. Pues asegurar (aunque sea cierto) que, pese a contar con medios paupérrimos, existen dibujantes y camarógrafos que superan trabas para realizar con altura relativa, es acudir, otra vez, al socorrido y disminuyente recurso de exaltar esfuerzos y presumir talentos. Por tanto, de esos dos grandes ámbitos que llevan a posibilidades artísticas auténticamente nuevas, tampoco queda mucho si hacemos un balance necesariamente inconformista. Y esta afirmación importa; porque da la tónica de una posición ladera, de una situación ciudadana que no ha acabado de integrarse a su modernidad.

Así ocurre porque el desarrollo de las técnicas y las industrias se halla en los balbuceos cuando, por el mundo, está ampliamente dominado y sirve. Aquí priva el personalismo e importa sobremanera advertir capacidades; tanta desubicación es, pues, comprobación grave; e insta a meditar. Este pueblo inevitablemente moderno, rápidamente encuentra sucedáneos al compromiso que los tiempos le sugieren e imponen, pero la situación atrofia.



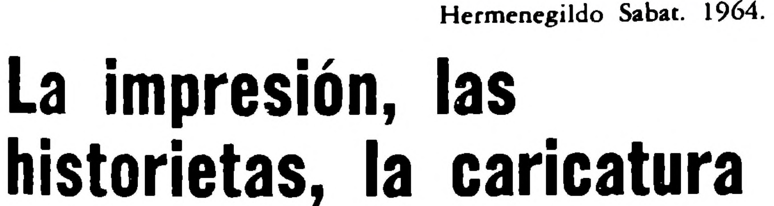
"En la pampa". Oleo. Pedro Figari, 1923.




Hermenegildo Sabat. 1964.



Julio E. Suárez ("Peloduro").



La impresión, las historietas, la caricatura

La impresión —libros, folletos, revistas, periódicos, reproducciones— no es procedimiento nuevo. Pero adquiere, en nuestros tiempos, más efectiva puesta a punto de sus posibilidades por el dominio técnico y el diagramado. Pues bien: en este Uruguay, que alumbró muy pronto publicaciones periódicas importantes —por antigüedad y propósito habría de destacarse LA ILUSTRACION URUGUAYA— termina por carecer de revistas, salvo aquellas —oficiales— que mantienen línea tradicional. Tampoco puede situarse, como directiva amplia, el cuidadoso empeño en la presentación revisada de libros o folletos.

Son importantes, en cambio, las caricaturas e historietas gráficas. De las primeras existen antecedentes universales de relevancia; la segunda es producto relativamente reciente. En esta seductora pero difícil disciplina, pueden señalarse realizadores con alta solvencia para la tipificación de personajes y fuerza convincente del desarrollo narrativo. El mejor ejemplo lo aporta Rafael Barradas; sus series infantiles se publican en España y logran el éxito transitorio que corresponde a la modalidad gráfica: Nuestro público apenas las conoce, si bien fueron exhumadas y exhibidas, pocos años atrás, en el Salón Municipal de Exposiciones de Montevideo. Barradas había cultivado, desde temprano, la caricatura, y en España llega a destacarse como escenógrafo y figurinista del Teatro de Arte que orientara Martínez Sierra; se ubica, pues, en lo nuevo como tal; pero ello acontece lejos de la patria. Entre nosotros, la figura descollante será, hasta su cercana muerte, Julio E. Suárez, a quien se lo recuerda con el sobrenombre de uno de sus personajes: PELODURO. Corresponde a una historieta, que adquiere relevancia segura y soporta extraña longevidad. Contiene atributos propios: a la exacta caracterización de las figuras por síntesis afinada de lo que una prolija e incisiva observación permite, se suma otro valor: la propia temporalidad. Los personajes van creciendo, madurando y alterándose con los años; cambia hasta la preponderancia que, por tratamiento del dibujante, reciben algunos de los monigotes-símbolo. En esa serie y en las caricaturas que periódicamente publica, hay un localismo marcado: que se da en la peripecia de sus agonistas; que se advierte en la crítica política o social. De la extensa producción que deja podrán entresacarse algunos ejemplos que resisten su vocacional limitación en tiempo y espacio. Y si ha de considerársele como un innovador virtuoso que adecúa lo mordaz o lo agresivo al sentir más humano de la burla, será artista bien considerado entre nosotros. Pues seguirá siendo nuestro en un mundo que pretende romper fronteras y pese a que el mismo autor lo admitía así: con tanta latitud y tan decidido compromiso.

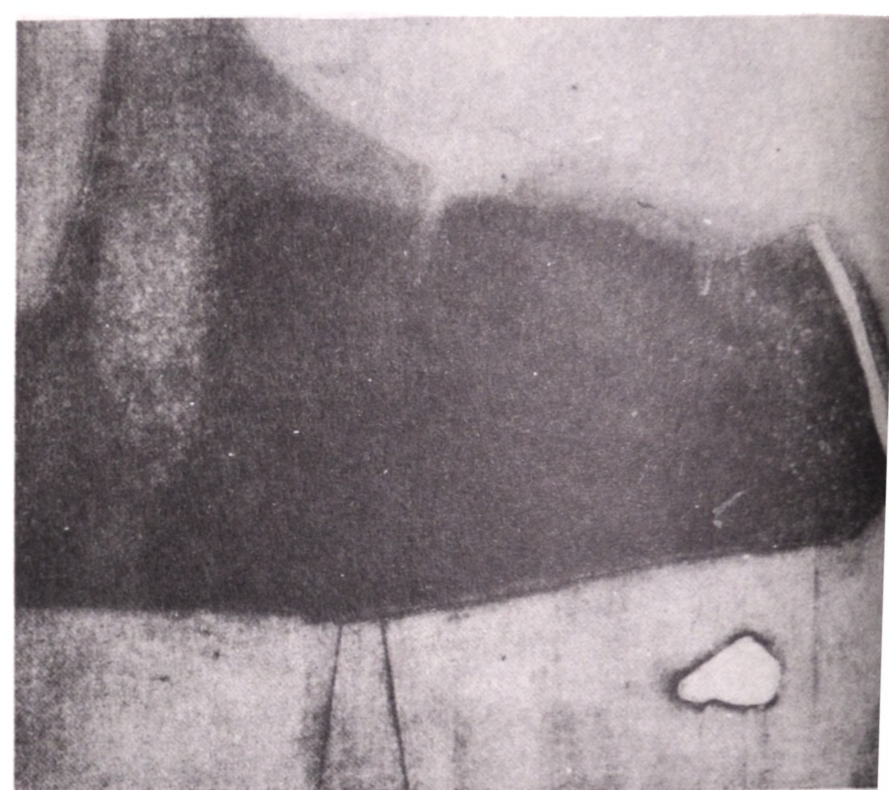
La caricatura suele ser, también, de circunstancias. Hay, de alguna manera, personalidades destacadas; algunos —como Hermenegildo Sabat, nieto de uno de los pioneros del género, con igual nombre— desarrollarán su obra en el extranjero, donde el campo es más vasto y la posibilidad del cartel, de la tapa para discos, de la ilustración, tiene otra escala. De todas maneras, ésta es una de las disciplinas dentro de la que se destacan varios realizadores cuya enumeración sería ociosa.

Dibujos, grabados, anuncios

El enunciado auge del desarrollo de tiras cómicas y *monos* es paralelo al resurgimiento del dibujo. Y el buen dibujante se ubica, ahora, en las altivas coordenadas de lo contemporáneo. Que las historias recojan y exalten a ciertos dibujantes importantes del pasado no significa que haya existido, temprano, la afirmación de dicha disciplina en una orientación que se tipifica distinta; que contiene, de alguna manera, nuevo planteamiento y soluciones desasidas de las corrientes estabilizadas. También conviene recordar que el dibujo como tal, es arte para exquisitos; que esa condición limita su goce por las masas y las élites, y que del pasado quedan más dibujos documentos —bocetos y estudios— que obras de arte del dibujo. Entre los primeros en imponer, con altanera y segura voluntad de síntesis, una instancia mayoritaria para él será, otra vez, el aludido Barradas. Cierra el ciclo de su densa, variada y rica producción artística con los estampones. Y adviértase a su respecto, algo muy peculiar de esa serie, también importante para otros casos: la exaltación de lo montevideano típico; lo circunstancial y condenado a desaparecer, queda enaltecido por la autoridad del diseño, la firmeza compositiva y la añoranza. Son parte de la producción final de una existencia breve; la concreta cuando vuelve, después de un largo hacer comprometido en España. Por el recuerdo, se agiganta, crece y adquiere dimensión mayúscula, el rico anecdotario provinciano de la ciudad natal; y las costumbres añejas o los aspectos menos publicitados de su vida ladera reciben el espaldarazo artístico. Lo trivial tiene personería por obra y gracia de quien sabe empinarlo a símbolo. Pues bien: esa orientación que sensibiliza la menudencia tantas veces despreciada, es uno de los signos que alimentan el intenso y vario complejo de lo nuevo en arte.

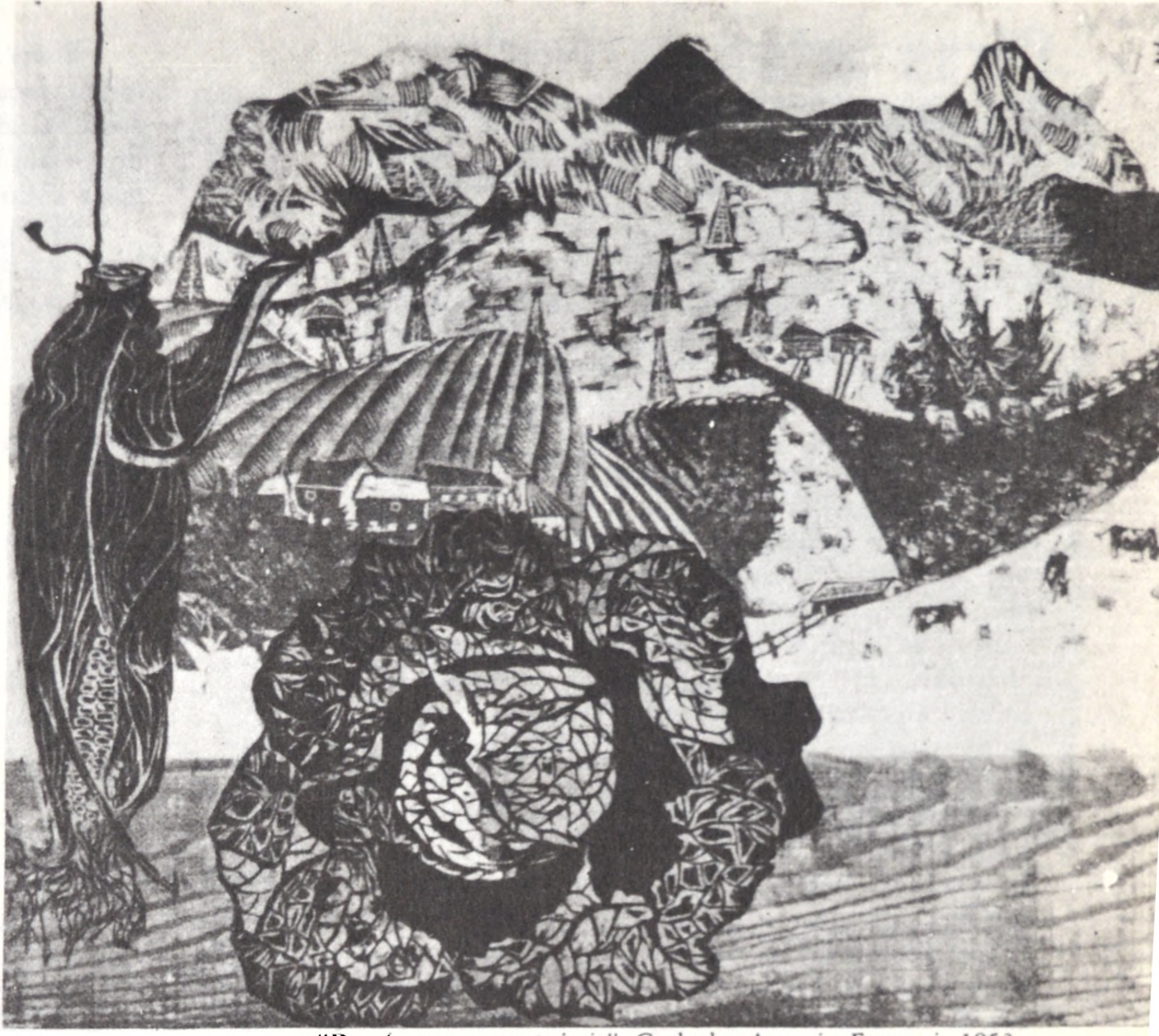
Otros dibujantes se irán ubicando autoritariamente en la historia más reciente de la plástica nacional; reciben y adoptan atributos de movimientos o lenguajes fundamentados y acrecidos en otras latitudes; es la deformación expresionista, es el despliegue onírico afirmado por el superrealismo, son las estructuras del concretismo en sus varias fases; también el empleo de nuevos materiales más allá del amplio desarrollo del collage. Si este texto se hubiera escrito diez años atrás, el tema no hubiera merecido la atención que hoy adquiere; pues se trata de un hecho bastante reciente en cuanto importancia, audacia de soluciones y afirmación de personalidades. De todas maneras, aunque no corresponde citar nombres con derrotero en marcha y cuyo juicio requiere espera, queda constancia de hecho tan auspicioso y positivo.

También el grabado adquirió fuerte preeminencia en los últimos años. Existieron varios grabadores décadas atrás: desde Federico Lanau. Pero las difíciles disciplinas del grabado no lograron entidad cierta, señalado destaque hasta el presente. Ello se debe, sin duda, a la labor callada, insistente, poderosa, de maestros que, como Adolfo Pastor, Domingo De Santiago, Luis Mazzey y el fallecido Guillermo Rodríguez, orientaron a sus discípulos en el dominio de las técnicas y, buenos docentes, alentaron todo impulso personal. Si, por ejemplo, Adolfo Pastor, dibujante y grabador de valía notoria, hubo de limitar su producción por dedicarse con empeño a la enseñanza, fue en cambio, impulsor legítimo y generoso de una serie de grabadores, que también introdujeron innovaciones importantes en la disciplina. Mazzey ensaya soluciones mezclando técnicas y lleva adelante un derrotero propio; tanto cultiva impresiones singulares como formas de síntesis que ubican la tradición campesina. En este apartado ha de señalarse, por única, la presencia y limitadísima producción de Carlos González. Su pintura es escasa; también lo son, en número, las xilografías que realiza. Impone, por disposición de la mancha organizada con el preciso corte de la madera, la mejor versión de lo folklórico, pues no se detiene en lo exterior localista, sino que se afirma en símbolos intencionados, a veces nutridos de sarcasmo, de crítica directa.


"Amago 12". Aguatinta. Margarita Mortarotti, 1962.

Por razones personales y pese a la repercusión internacional de su obra, el artista renunció a todo quehacer plástico. Su apartamiento es, de alguna manera, resultado de una valiente reacción ante la hostilidad del medio, tan gravemente expresada por la indiferencia. Pero tiene seguidores. Serán buenos, de entre ellos, los que no se detienen en las posibilidades del tipismo vernáculo, que es, siempre, propósito disminuyente. La puesta a punto del costumbrismo rescatado, de las leyendas tradicionales, cabe en el nivel más apropiado de la magia, por cuanto sus atributos menores siguen presentes en la manera campesina o en ciertas


Antonio Frasconi. Grabado.


"Dos formas y un paisaje". Grabado. Antonio Frasconi, 1953.

prácticas extendidas de la brujería..

Por la forma de impresión y uso de técnicas combinadas incluyendo al collage, Luis Alberto Solari logrará justo renombre; también desarrolla esa temática imaginaria de raíz nativista en la pintura y sus derivados.

Y pese que debamos resumir mucho, entiendo que merecen particular mención el Club de Grabado, la autoría de Antonio Frasconi y las presencias singulares de María Carmen Portela y Margarita Mortarotti. El primero, creado en 1954, se mantiene con firme trayectoria y generosa repercusión formativa. Propende a la formación técnica, a su desarrollo y a la difusión y apreciación amplísima de las estampaciones. Lo sostienen numerosos socios e intervienen, aparte de discípulos aventajados, varios artistas que depuran su manera con la mejor posibilidad de hacer que se les brinda y por advertir que no es resistido el mostrarse liberados de trabas formularias.

La relevancia autoritaria del grabado en madera (varios premios internacionales; muy en especial los de *Casa de Las Américas* en La Habana) debe bastante, asimismo, a la presencia y acción de Antonio Frasconi, artista de prestigio internacional que trabajó y se impuso por años en los Estados Unidos. Uruguay conocía sus méritos, pero no la extensa variedad de su obra. Invitado por la Comuna montevideana, en 1961 volvió a la patria e hizo una importante exposición. El ejemplo fue notoriamente eficaz; lo fue, asimismo, a través de la docencia. Demostró posibilidades nuevas por el empleo de recursos para la impresión incentivando y enriqueciendo el lenguaje de muchos grabadores nacionales.

La práctica de los más recientes procedimientos del grabado en metal que arranca de Hayter, permite neta distinción para Margarita Mortarotti, exquisita creadora de formas sensibles; también el pintor José Gamarra logró imponer un lenguaje propio, sugerente, por la solución imbricada de zonas tonales. María Carmen Portela, por su parte, argentina de nacimiento, escultora excelente, cultiva la punta seca como virtuosa incomparable de tan difícil disciplina. Acentúa calidades mediante la minuciosa, depuradísima puesta en evidencia de los atributos del trazado inciso, de la impresión cuidada. Ha sacado el máximo partido de un procedimiento cuyos atributos sensibles recibe de la tradición e impone por facundia y dominio de medios con una temática de hondo sentido y apariencia simple.

El anuncio, la impresión gráfica de carteles, llega a situarse, asimismo, respondiendo seriamente a la estructura de una sociedad que emplea la promoción con diversos alcances. Sin haber logrado modalidad expresiva distinta, el buen conocimiento de los aportes internacionales en esa línea fueron asimilados hasta lograr nivel jerárquico de relativa expectabilidad. Humberto Frangella, fotógrafo, dibujante y pintor en todas sus modalidades, fue de los que más rápidamente logró definirse en dicha práctica. Ello le permitió organizar y dirigir el único curso regular sobre affiches que se dictó por corto lapso en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Hoy existen varios talleres gráficos y buenos cultores de la disciplina que, aun teniendo formaciones dispares, se han ubicado con acierto en la importante tarea. Pero la práctica del cartel con calidad sostenida no es tan regular como efectivamente debiera.

Otras artes derivadas y diseño

Reitero que dentro de las directrices de nuestro tiempo, la industria necesita contar con plásticos bien adiestrados en diseño. Integrar artes y artesanías con la función arquitectónica tiene larga data y condujo a varias experiencias —desde el *Art and Craft* a las diversas *Sezessiones* y al más importante proceso de la *Bauhaus*—, pero, de todo ello, poco llega al Uruguay. O llegan soluciones parciales; desde traducciones del Art Nouveau al intenso desarrollo de la voluntad geométrica por la pintura concreta. De todos modos, no se ha impuesto, todavía, el organismo eficiente ni la justa acepción práctica del término funcional. Si tal circunstancia es atribuible a la escasa entidad efectiva de la industria, de todos modos hay varias empresas de seria importancia. Pues tampoco ellas atienden ni demuestran preocupación por levantar las innegables exigencias del Departamento Artístico o de Diseño. No hay, pues, preparación adecuada; pero, a la postre, en los hechos se reconoce, asimismo, que la demanda cultivada pueda imponer condigna respuesta ni, por tanto, adiestramiento. Si periódicamente se invita a concurso para carteles, por ejemplo, no es tan habitual llamar a competir en la superación de soluciones del tejido, la vidriería, la cerámica. Pese a todo, en la última década se llevaron a cabo concursos para proyectos de estampados de telas y el resultado configuró un éxito. Los ejecutivos del textil suelen adquirir cartones extranjeros; aquella experiencia demostró que la colaboración de buenos plásticos permitía jerarquía indudable y provechoso resultado económico. Extrañamente, no se insiste en la prueba.

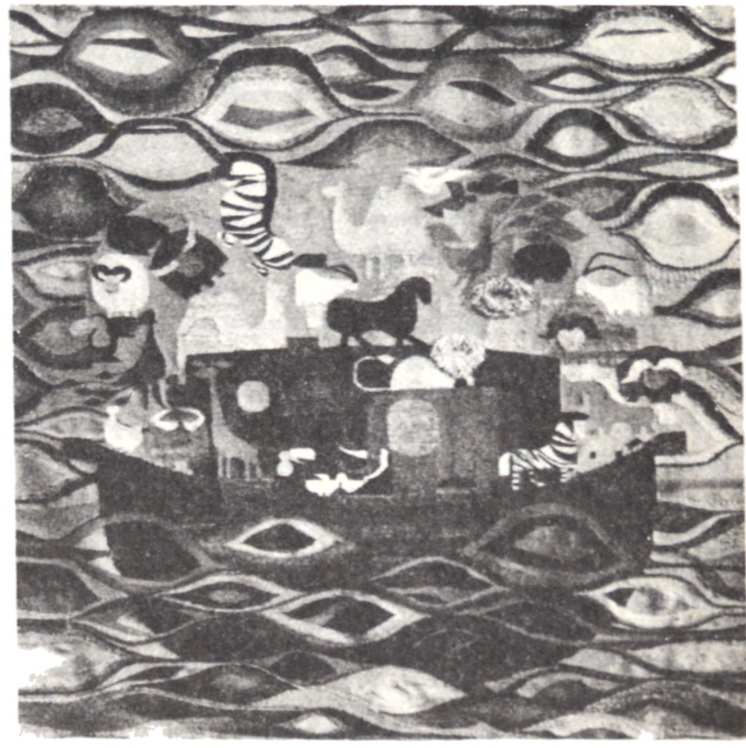
Más grave resulta que se haya desconocido el compromiso de un buen diseño en las cubiertas para envasados alimenticios; que muy esporádicamente se encomiende a un artista la solución para sobres de discos o se los llame para proyectar tapas de libros, pese al empuje editorial que reconocemos vigente. Tal actitud es la que permite mantener ciertas soluciones conformistas que, de alguna manera, desmerecen la calidad y la promoción, contribuyendo al mantenimiento del más pobre nivel estético. Advierto que es en los objetos del uso corriente, en la relación con el objeto amanual o el continente o envase necesarios, donde se ubica la más directa relación del público con lo plástico. La formación que por tales vías llega a la comunidad resulta, pues, limitada, parcial. Poco interesan, en el trajín cotidiano, la serie de exposiciones que se suceden; tampoco existe la costumbre de visitar museos o galerías. No se va hasta la obra de arte. Esto responde a muy diversas razones, algunas compartidas con el resto del mundo. Pero si el diseño y la labor de equipo bien entendidos fueron encarados con deficiencias notorias, ello no impidió el incremento de las artesanías y la producción seriada de cerámicas y estampados; esta última solución de taller responde a directivas del nuevo plan en marcha de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y a programaciones particulares.

El acrecimiento en interés hacia lo artesanal —también promocionado y divulgado por la Feria de Libros, Grabados y Artesanías que tiene lugar, anualmente, en el ámbito Municipal de Montevideo—, resulta un extraño pero singular contrasentido

El lógico y simple reconocimiento de las directivas históricas contemporáneas, llevaría a aceptar sin más que el artesanado está en franca oposición a los imperativos vitales de toda sociedad de masas en un tiempo altamente tecnificado. Ahora bien: el Uruguay tiene muy escasa tradición artesanal y limitada extensión del folklore. No obstante, hoy se imponen y cotizan; particularmente la cerámica y los textiles. Varias soluciones en tierra cocida, con engobe, con esmalte vidriado y pintura, producen piezas de uso pero, sobre todo, ornamentales, con cierto empaque de modernidad que no anula su origen en el trasnochado potiche rococó u ochocentista. Ciertas directivas imponen el torno; otras, no. También se realizan formas con molde para multiplicación de objetos con ornamento agregado; pero ello no altera la esencia de la cosa. Pues tampoco, en la mayor parte de los casos, la producción en serie responde a un diseño depurado o efectivamente utilitario, ni la decoración se ajusta al volumen o a su torneada superficie. Suele tener mayor predicamento la línea contraria; la del agregado obviable, consecuente con el sentido de barbarie ornamental que denunciara Adolf Loos cuarenta años atrás. Esto no impide, que aparezcan piezas únicas, de efectivo hallazgo formal, distinguibles por tratamiento o invención. En el proceso de la tapicería se ha llegado muy rápidamente a calidades notables; hay artistas que dominan el oficio, que conocen los procedimientos del telar y sus aplicaciones; que innovan con acierto, utilizando materias diversas, desde lana sin teñir a cordeles y plásticos, piel o trozos de tejidos; que acusan, asimismo, transparencias. El empuje más señalado de su desarrollo, la innovación en base a oficio y sin forzar soluciones, se ubica a partir del Taller que mantiene Ernesto Arozteguy; pero, a su lado, artistas como Cecilia Brugnini y España Andrade compiten sin desaliento y abren camino a otros artesanos de cada vez más afirmativa valía. El procedimiento es costoso y las piezas resultan —como todos los casos del pasado y presente— artículos de lujo. No obstante, han llegado a imponerse. Por su parte, Lincoln Presno había ensayado, años atrás, otra modalidad que también se destina a cobertura de piso o muro; y puesto que no nos preocupamos de la estricta definición genérica, han de integrarse a este capítulo. Presno organiza soluciones de planos concatenados rítmicamente con trozos de piel de cordero teñidos. Y, si queremos ser justos, habrá que recordar antecedentes de telar y bordado que realizan integrantes del Taller Torres García. También se imponen, por obra de creadores independientes o acción de grupos, la orfebrería y los objetos trabajados con madera y metales. En cuanto al buen empleo de las piedras semipreciosas nacionales, al mejor desarrollo del esmalte y el válido acento barroco actualizado, se destaca Angela Di Candro, cuya formación en México ha sido fecunda.

Por tanto, la artesanía existe donde la tradición no presiona; y se acepta. Hay producción calificada y mercado que llega hasta aquellas disciplinas que responden al más

"Tapiz". Luis Ernesto Aroztegui, 1966.



"Noé está adentro". Tapiz. Cecilia Brugnini, 1967.

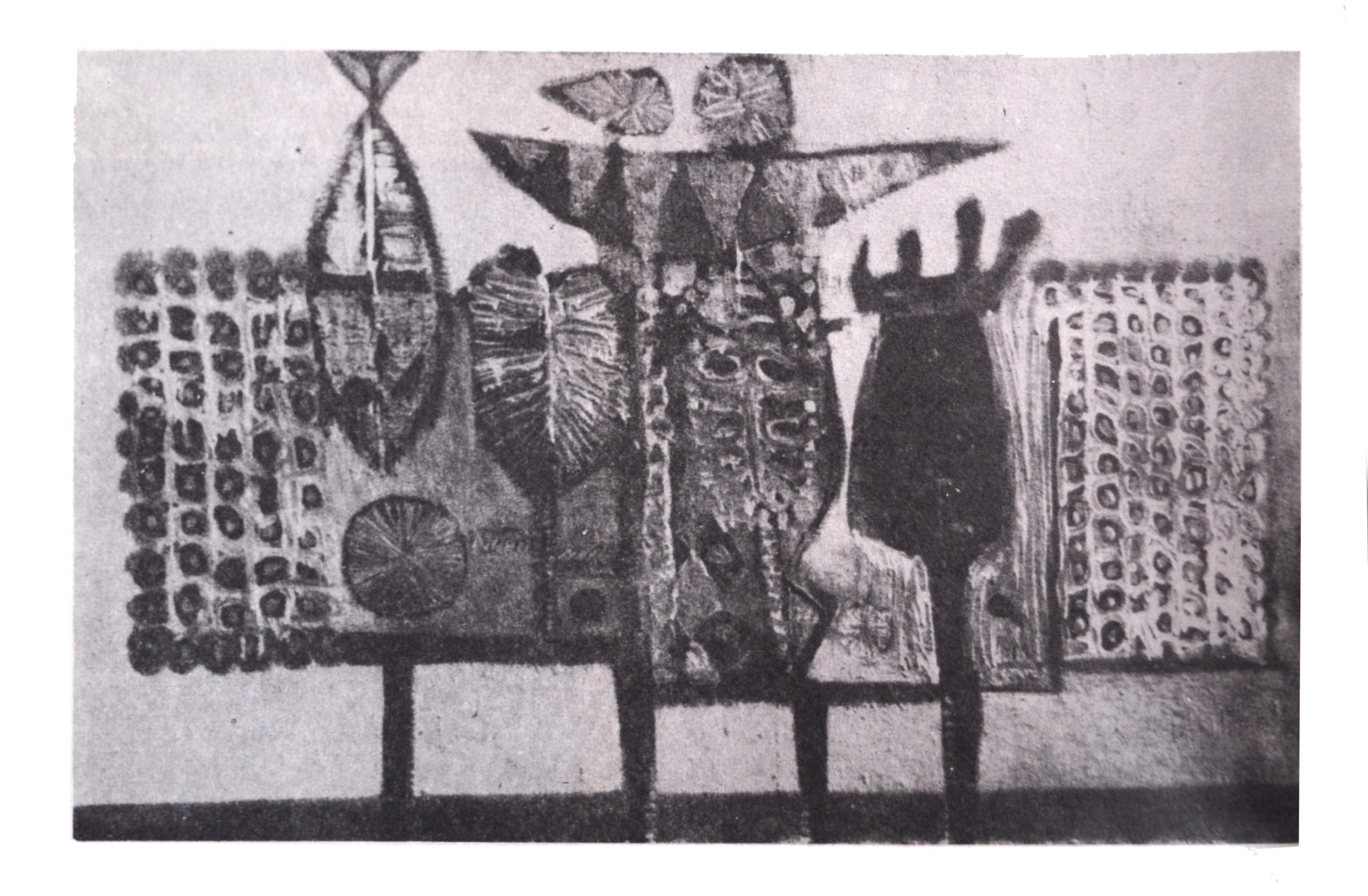


"Hiroshima My Love". Tapiz. Mario España, 1967.

desubicado énfasis del boato. La teoría enunciada predica, pues, lo que nuestra realidad no acata. ¿Hay, nuevamente, desencuentro entre estima y produccción? Este desajuste existe en varios niveles. Pero algunos de los, presupuestos que damos como reales y que suponen una situación compartida con otras regiones del mundo, no es exacta, simplemente.

Para nosotros, la clara y específica conciencia de integrar una sociedad de masas, de constituirse en parte de esa colectividad animada, a la manera occidental, por intereses comunes, por la coparticipación de metas y medios de desarrollo, resulta parcial. No existe alta tecnificación; ni, se orienta, alienta o prepara para un compromiso, al fin más supuesto que real. Toda producción seriada es limitadísima; y así debe serlo por nuestra estructura económico-social.

A partir de esta puesta a punto del problema, puede deducirse, sin violencia, lo positivo, lo rescatable de tan extraña aventura. Importa que se haya superado la etapa nostálgica y desubicada del cuero sobado y de todos los derivados de cualquier formalidad folklórica. Pero también importa que se produzca el objeto manual, que se estime y emplee. Pieza única o de molde, en la medida que efectivamente impone nivel calificado, pasa al dominio directo del consumidor. Este deja de ser mero público del hecho estético magnificado. Si hemos logrado superar el precepto torpe que suponía minoridad para ciertas modalidades estéticas, si descreemos, al fin de lo suntuario y de lo grandioso, si el pequeño pote, la caja bien perfilada, el tejido de configuración digna, si todo el "arte menor" se integra al habitat, ello supone el feliz reencuentro con la modalidad actual más legítima de lo artístico. El hombre ha sido llevado —por el museo a la manera antigua, por las exposiciones estentóreas y teatrales, por el destaque de edificios y esculturas en lugares de la ciudad— a separarse del arte. Este llega a ser una modalidad del lujo cultural; pero el reencuentro con la forma sensible, por cualquiera sea la vía empleada, irá contribuyendo al cultivo de lo emocional que completa y dignifica la cualidad humana. Al fin, pues, el artesano —sin tradición, sin imitaciones— está cumpliendo el apreciable papel formativo que en otras latitudes corresponde al diseño. Es de proyección limitada; pero reconozcamos que aquí abundan las limitaciones y sobran los manifiestos.



"*Naturaleza muerta*". Oleo. Jose Gamarra. 1961.

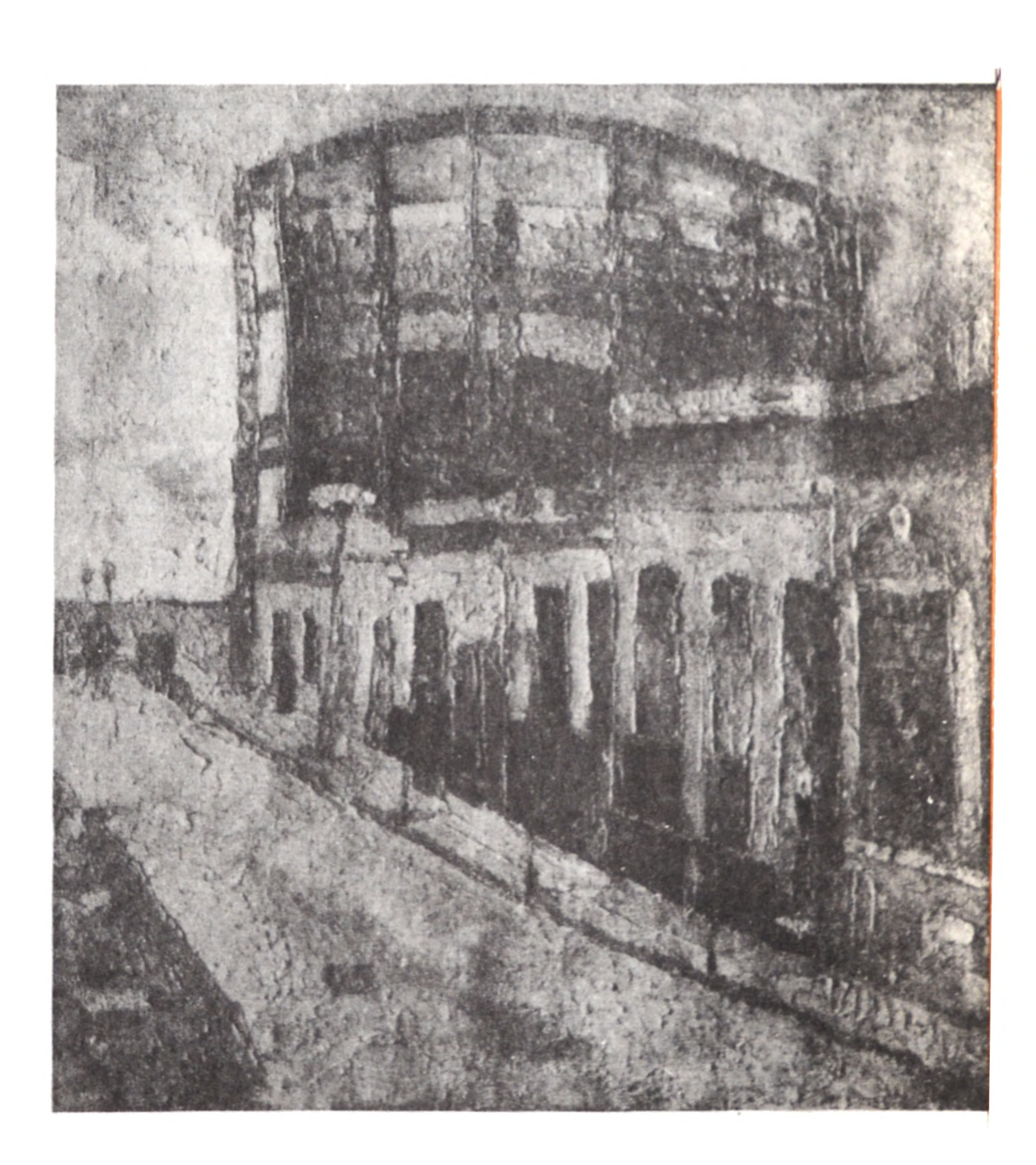
Lenguaje renovado en la pintura

Sería arriesgado fijar un hito o entorno temporal para ubicar las nuevas modalidades del lenguaje pictórico. Y me refiero a lo que por pintura se reconoce en la mejor latitud del término. Esta es una dificultad que plantea dudas a todo historiador de la plástica actual doquiera se ubique el fenómeno. Si en la peripecia renovadora de la pintura europea, 1905 resulta fecha señalada por la presencia de fauves y expresionistas, esa precisión ignora a varios importantes adelantados. Pero más grave es seguir silenciando que aquellos movimientos fueron reconocidos, evaluados y fecundos a largo plazo: que demora la adopción de esas líneas por otros autores, dentro y fuera de los países donde se gestan. Mas todavía: los "ismos" que jalonan al arte contemporáneo y la concreción fecunda de directivas para todo revisionismo revolucionario, inciden desvaídos y se imponen a destiempo; para la mayor parte, son resultado de alguna forma de importación esteticista.

No es extraño que Uruguay reciba dichas corrientes de lenguaje con notorio retraso. Pero lo que de cierto importa señalar para nuestro caso, es cómo varios artistas uruguayos ingresan a la realidad europea, en cuyo derrotero y asentamiento colaboran y que los otros, en general, reciban y adopten sólo algunas consecuencias decantadas de determinados procesos: aquellas que confirman las propias directivas.

Por ejemplo: los atributos del expresionismo alemán (deformación intencionada, paleta agresiva y armonías estridentes) llegan a imponerse recién dentro de los últimos años. Hubo, efectivamente, modalidades personales del expresionismo en varios paisajes de José Cúneo; pero la extensión efectiva de aquellos atributos dentro del medio es relativamente reciente y no se apiada de temáticas ambientales o típicas. Mas rotundo, como ejemplo concreto, sería comprobar que, diez años atrás, no se hubiera podido ubicar, en nuestra producción, al super-realismo, si descartamos casos aislados filiables a extranjeros de paso. Ahora por el contrario, la tendencia se perfila con varias directivas: desde el monstruísmo minucioso hasta lo onírico; pero no siempre la versión pesadillesca busca transcripciones localistas. Pues bien: esas y otras observaciones sirven para autentificar al proceso seguido. Interesa sobremanera destacar tanto desajuste de tiempo y sus particularidades; lo impropio, forzado, hasta falso, hubiera sido importar, sin más, modos de lenguaje que, en su origen, respondían a directivas vitales definidas. No se pueden pasar por alto, ya —aunque lo acallaron postulados esteticistas—, las razones políticas que animaron al grupo DIE BRÜCKE. Su obra contenía una respuesta inaplazable a la orientación oficialmente dirigida. Todo propósito manifiestamente imperialista era rechazado frontalmente por los jóvenes comprometidos de aquel momento y en aquel período. Igualmente impulsaba a los futuristas una agresiva rebeldía; basta releer sus manifiestos de los años 9 y 10. También se advierte el más virulento propósito en el pronunciamiento de Dadá y el de sus continuadores. Pues bien: el futurismo no llega a Uruguay; la particular versión que de él obtiene Rafael Barradas es otra cosa. Y no haberlo adoptado era legítimo; si no bastaran otras razones, tenía vida a término. Tampoco hubiera sido valedero adoptar programas y modalidades formales que se deciden por situaciones de rebeldía, de apremio existencial que, en lo hondo, no compartíamos en cuanto vivencia. Aquella generación que, en la primera guerra mundial, tuvo clara conciencia de la estafa moral que padecía , pudo y debió entrar en la fecunda propuesta antiartística del grupo Dadá. Por eso, además, toda reactualización de aquel movimiento resulta desubicada y falaz, pues desconoce las razones de su transitoria presencia. Más todavía: altera y escamotea criminalmente su real fuerza.

Si, por otra parte, aparece en nuestro medio alguna revisión estética (!) de aquella propuesta, ella será más que forzada: hueca. El *Pop Art,* para ubicar una de esas modalidades, es versión de angustia o desplante altivo contra lo convencional puritano que rige en algunas regiones de Occidente. Pero una comunidad —la nuestra— pasaje-



"Gasómetro". Oleo. Alfredo de Simone.

ramente beneficiada por las guerras que se padecieron lejos, no debió considerarlo por el prurito de ingresar a lo moderno. Las consecuencias universales de la trágica frustración vital que conmueve a todos, nos tocan de cualquier manera y no cabe cerrar los ojos; habrá, sin duda, un modo de expresar la posición que adoptamos en esa línea; declaro que aun no la he ubicado; que no la advierto a la altura que el compromiso requiere.

Ambito del proceso

Si realizamos otro balance del proceso cumplido por relación y como respuesta digna a las modificaciones de lenguaje que se incorporan a nuestra plástica, vale apreciarlas por lo que significan, cualquiera sea el momento en que se adopten. Lo fecundo de algunas directivas que dan espaldas a la tradición, como el expresionismo, lo fauve y, sobre todo, el cubismo, es que no parten ni se sujetan a precisiones de tratamiento prefijados. Imponen la validez del color sensación, la vigencia del trazo, la preeminencia del plano y una nueva y más legítima concepción del espacio desasido de toda transposición figurativa. Es fáctico, por tanto, caer en el amaneramiento neoacadémico de Roger de La Fresnaye o de un André Lhote, derivados del cubismo, la línea más rica en consecuencias de cuantas se dieron en la preguerra primera. Habrá, entre nosotros y por otras latitudes, secundones y amanerados de similar índole; hasta artistas correctos a la manera del último Derain. Pero también acontece que el aprendizaje con Lhote o Leger, recibido por uruguayos en París ha permitido el desarrollo del tratamiento, con buen aprovechamiento de sus logros, sin encerramiento escolástico. Entonces, la obra de Gilberto Bellini, de Carmelo Rivello o de Carlos Prevosti, para indicar algunos de los pioneros en esa línea, importa en varias instancias. Por lo pronto, cuenta de cierto la obra que dejan, superior, muchas veces, a la de sus mentores, pese a la limitada posibilidad de hacer que les impone la rápida muerte o ciertos impedimentos físicos; pero cuenta, además, que difundan en el medio su preparación; que establezcan seriamente una línea de docencia. Este plan se impulsa desde la enseñanza de taller o desde la más amplia y rica acción desplegada por la AIAPE, asociación de corta pero importante vigencia; reunión de plásticos y literatos, de intelectuales de toda promoción, movidos por inquietudes de izquierda, fugazmente efectiva.

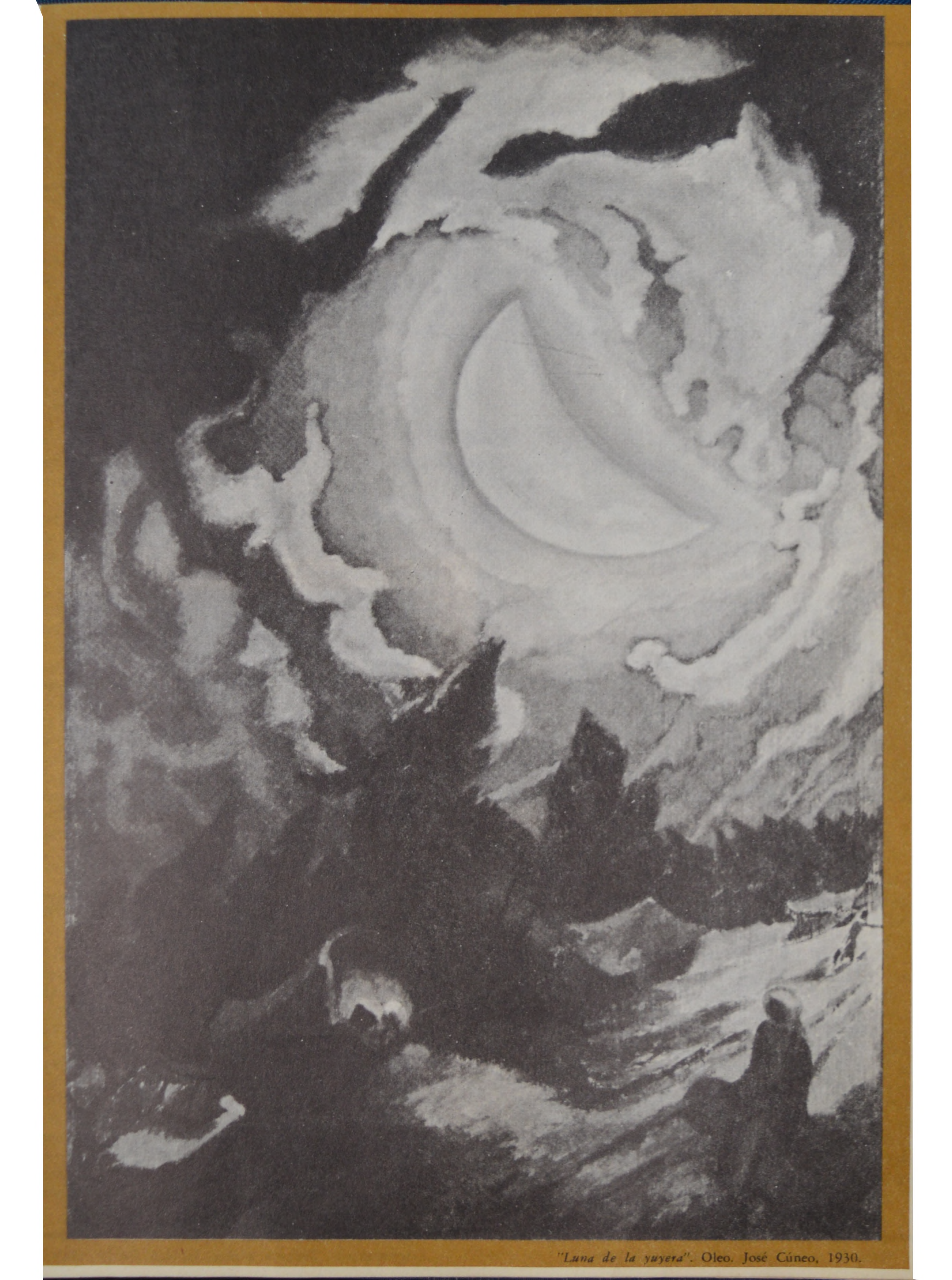
Obviamente, toda propuesta de formalidad geométrica inspirada por el maquinismo, tenía que resultar transitoria. No puede desconocerse, por eso, la entidad que logran por aquella vía varias de las pinturas de José Pedro Costigliolo y las síntesis formales que, en la misma época, emprende Antonio Llorens. Pero la posición fecunda y más relevante cabe a estos artistas cuando, en forma coherente, claramente orientada, se embarcan en un concretismo sui generis. Y al tildarlo así, pongo énfasis en su concepción del planismo ordenado; porque no trasponen, forzadamente, la programática del movimiento holandés, sino que recogen e impulsan aspectos de sus logros permanentes y más extendidos; la regulación del plano cromático que va desde la austeridad metódica hasta el lirismo dinámico. No se acogen a una forma de integración global en lo arquitectónico, sino que desarrollan los amplios caminos que seguían frecuentando Vordenberge Gildewart, Moholy-Nagy, Vasarely y Mortensen. La afirmación del grupo uruguayo se ubica en 1952, con la constitución del GRUPO DE ARTE NO FIGURATIVO, y sigue hasta el 54, integrándose a él, junto a los artistas citados, otros que pronto se alejan del quehacer plástico y algunos que seguirán actuando con destaque. Pero muy pocos mantienen la continuidad del proceso inicial. Pese a la diversidad de sus derroteros, ésta es la instancia de citar a María Freire, Norberto Berdía, Julio Verdié y Raúl Pavlotzky.

En la propuesta formal de actividades con altiva revisión formal y entronque a maneras que se apartan de lo corriente también habrá que citar, por su importancia, la Exposición 19 ARTISTAS DE HOY de 1955 en el Subte Municipal, para cuya realización los participantes propusieron un jurado de selección formado por docentes y críticos de clara orientación moderna.

No obstante, aunque aluda a estas asociaciones circunstanciales y pueda situar a otras, antes y después, no existen tendencias generacionales precisas ni, en la práctica, agrupaciones coherentes en sus directivas formales, con exclusión del Taller Torres García. La tendencia al individualismo es notoria, y cuenta más si no impone fórmulas recetarias.

El tratamiento planista había comenzado mucho antes, con la enseñanza impartida por Guillermo Laborde desde el Círculo de Bellas Artes; hubo quienes, por ese camino, llegaron a situarse en la rigidez menos sensible. Pero también del Taller Torres García saldrán autores formularios y otros, independientes, que logran notoriedad singular. Y hasta podrá reconocerse, para algunos de estos casos, la consecuencia del adiestramiento que impone Torres en su línea de integración a lo arquitectónico. A esa corriente, ya enfrentada por Felipe Seade, Mazzey y Berdía, otorga nuevas y más ricas posibilidades, la particular versión del mosaico, que también arranca del Taller y adquiere otra modalidad por la selección ordenada, cuidadosa, sensible, de materias nacionales, desde el mármol a las piedras de cantera y cantos rodados o trozos de cerámica. Asimismo cabe destacar el empuje que, en ese sentido aporta Miguel Pareja con su docencia y la organización de equipos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Para situar el otro aspecto anunciado, conviene dejar constancia, por su entidad, de la acción cumplida por artistas uruguayos cuando ingresan e intervienen en los movimientos internacionales. Basta citar otra vez a Rafael Barradas y a Don Joaquín Torres García, éste de más larga, persistente e importante actuación en varios niveles del acontecer europeo. Ninguno de los dos son reconocidos en los esquemas históricos generales de la modernidad. Alemania, en cambio, tomará en cuenta la acción de Carlos Grethe; pero —como contrapartida— su país natal lo ha olvidado.

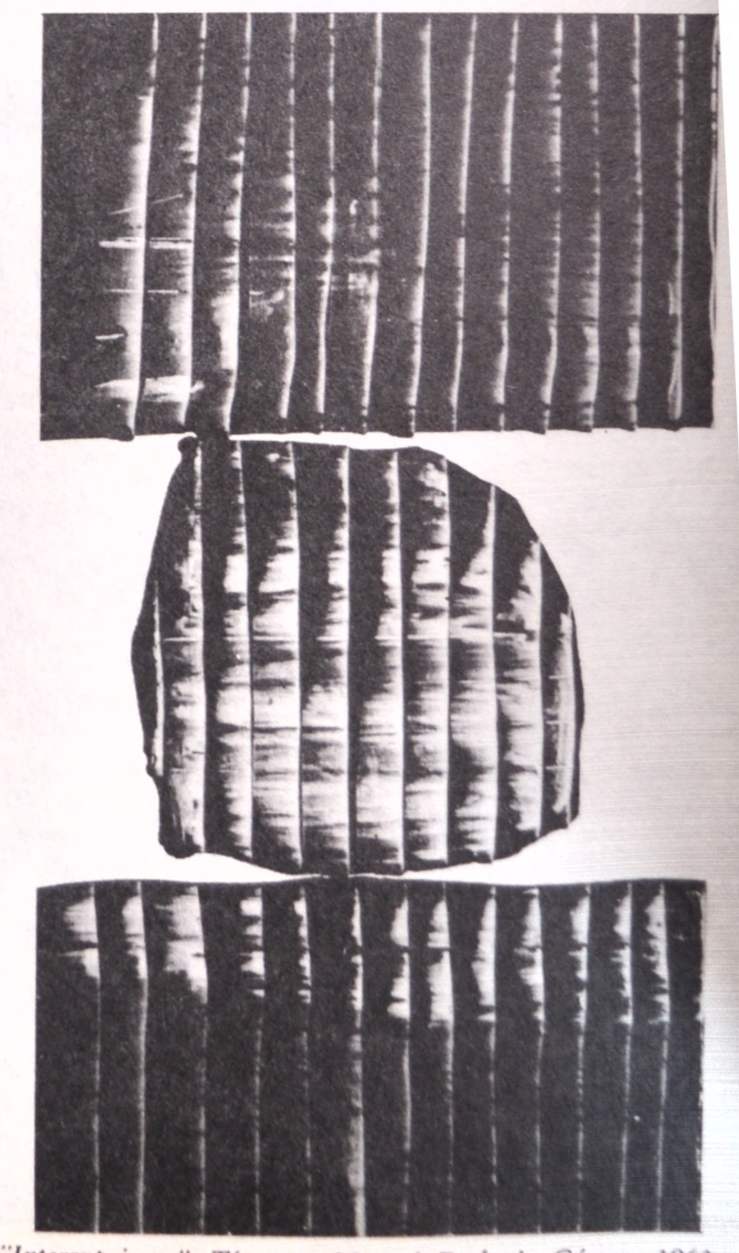


"Luna de la yuyera". Oleo. José Cúneo, 1930.

"*Pintura*". Juan Ventayol. 1963.



"*Mesa de cocina*". Oleo. Vicente Martín, 1956.

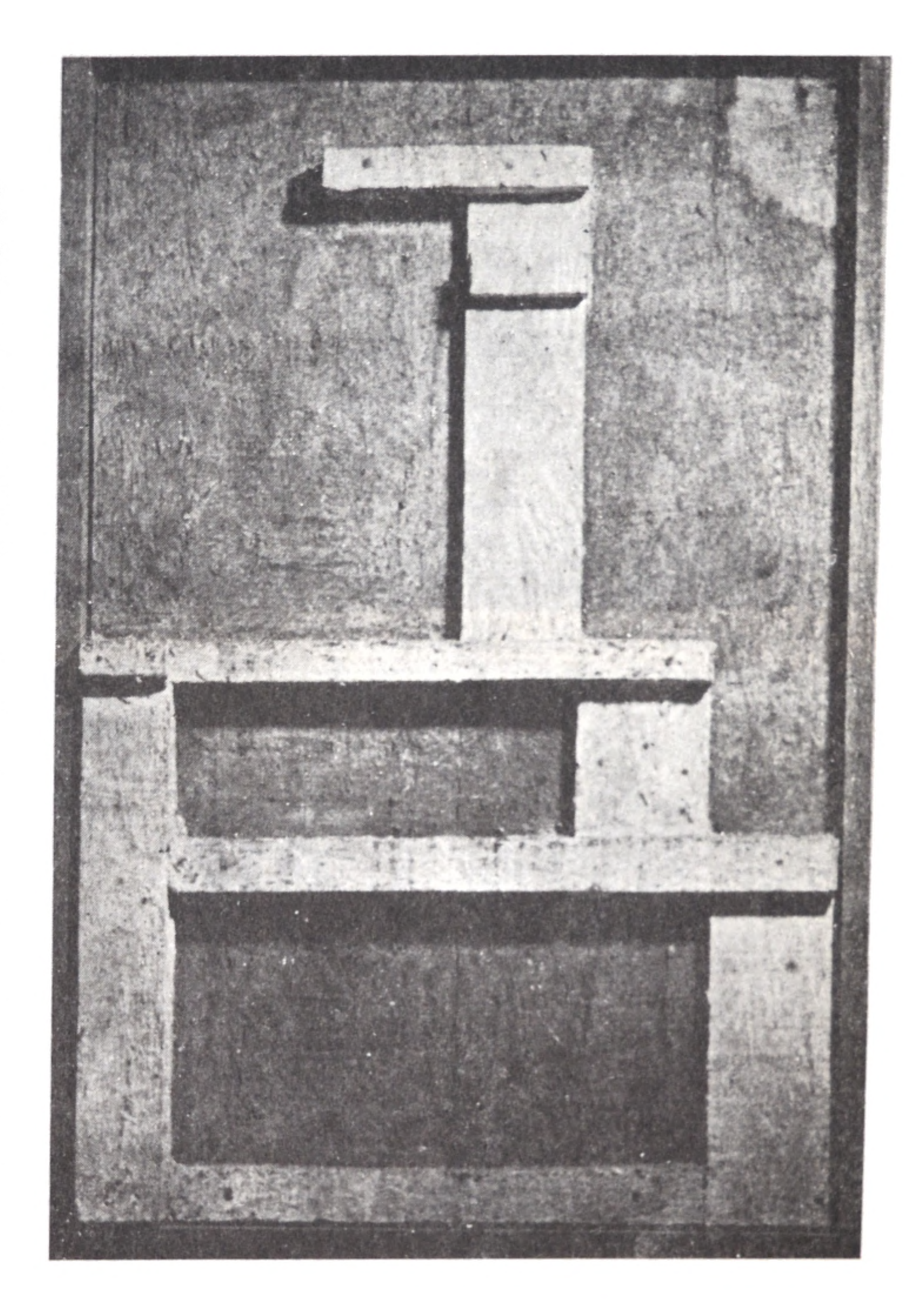


"*Interrupciones*". Témpera. Manuel Espínola Gómez, 1963.

De Simone y Figari

La brevedad de este trabajo permite justificar, sin más, que reuna dos nombres de autores nacionales, a quienes nunca se trata juntos: que son dispares. No obstante, los emparenta el empleo suntuoso del color-materia. Alfredo de Simone, italiano de origen, siguió cursos en el Círculo de Bellas Artes, integró la AIAPE y fue uno de los grandes desconocidos de su generación. Extrañamente, sin proponerselo, llega a soluciones hoy emparentables con buenos ejemplos del llamado arte-otro. El barroco lirismo de sus calles de suburbio, la exaltación de la vida ladera, también dan autoridad a su urgencia por atrapar y corporizar aquello que las letras de tango van desgranando en frases hechas con dejo nostálgico.

Más difícil será ubicar, en tan corto espacio, la compleja personalidad de don Pedro Figari, hombre cabal, intenso, que cultivó múltiples derroteros dentro de una especie de humanismo positivista a señalar por todo lo alto. Tenía preparación pictórica; se había interesado seriamente en la docencia, en la práctica y el concepto artístico; había vivido como abogado y político, compartiendo un momento singular de nuestra historia. La producción mayor que deja es obra de los últimos años. Ya anciano, resurge juvenil, nutrido de experiencia viva, de sensibilidad exacerbada. Suele ubicárselo en la Escuela de París; puede discutirse el aserto; pero nada de esto viene a cuento. De todos modos, habrá de señalárselo siempre como el más rico y seguro colorista de nuestra plástica y uno de los mayores en esa línea, dentro de cualquier panorama universal. Pinta la mayor parte de sus cartones en Buenos Aires y París, pero su temática, nutrida de folklore, queda a salvo del pintoresquismo. Porque no utiliza las posibilidades de toda síntesis anecdotaria ni alude el costumbrismo local, pasado y presente, campesino o montevideano. En la distancia, esa iconografía se aligera, se construye como leyenda cromática, contiene nostalgia e ironía: es, repito incesantemente humano.



"Estructura". Madera. Joaquín Torres García, 1930.

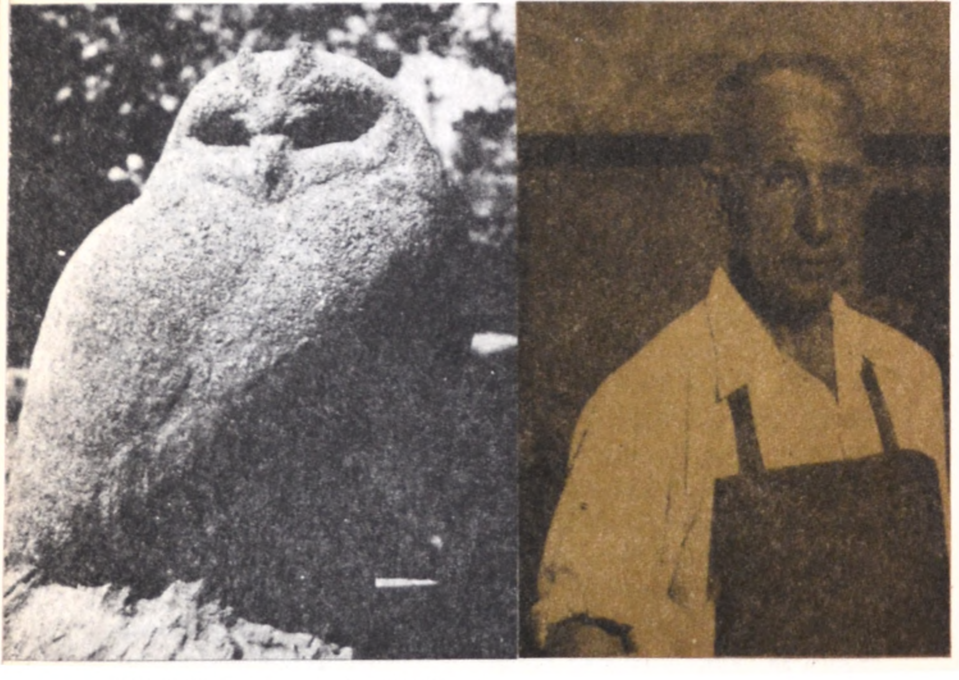
Torres García

Don Joaquín Torres García vuelve a su ciudad, ya maduro y dominando el precioso caudal de la vivencia europea. Montevideo no lo recuerda ni tiene por qué admitirle un maestrazgo que, por otra parte, tampoco le había reconocido, por entonces, la crítica universal. Pero se impone con tanta rapidez como altanería. Sabe, además, moverse en nuestro medio aldeano para sacudir su modorra cansina, esa que aún soporta sin alterarse, la querella permanente de jóvenes y pasatistas. Importa que establezca su Taller y que éste se mantenga. Importa, asimismo, la resonancia que logra por docencia directa, textos y conferencias regulares o por reacción; provocando a todos dentro y fuera de las exposiciones que tanto él como los discípulos realizan tenazmente. También logra erigir su monumento cósmico en una parque público frecuentado. Y, por si fuera poco, juzga con audacia a los coetáneos, de aquí y de afuera, contribuyendo a derrumbar mitos intocables: En el balance de su labor, algunos olvidan con qué énfasis había precisado que una cosa era pintura y otra el Arte Constructivo. Pues bien: esta formalidad plástica se realiza en nuestro medio. Porque Torres trae, de cierto, la formación y el conocimiento necesarios para tan importante empresa; pero es aquí, en Montevideo, donde define sus directivas. Se mueve por principios en los que efectivamente cree y logra transmitir por la altiva propuesta de la fe. Por eso, tantos se separan de él; por eso, pocos desarrollan tan rica cantera que, bien asimilada, no obliga a secundonería. Recuerdo, al respecto, que Don Joaquín y quienes con él se forman, siempre denunciaron la falacia débil de lo imitativo. Del antes citado Figari, personal y deslumbrante, nadie puede seguir el camino. Torres García es, en cambio, vena caudalosa; pero impone el más serio compromiso.

"Contorsionista". Yeso. Nerses Ounanián, 1956.



"Forma XX". Germán Cabrera.



"Buho". Cemento. Ramón Bauzá.

Lo escultórico

En todo el proceso de la estatuaria uruguaya desde que se concreta, cabe advertir que son pocos los artistas entregados devotamente a ella. Para situar mejor esa comparativa minoridad, tanto numérica como de calidades, adviértase cómo llegan a destacarse, de entre ellos quienes enfrentan a la Academia entrando por la línea del modelado débilmente revisionista de Bourdelle y sus seguidores. Si, entonces, queremos ubicarnos dentro del impreciso entorno de lo admitidamente nuevo en escultura, este capítulo será muy breve. El lenguaje actual, apoyado en la evidencia de la materia y el espacio, ya no corresponde exactamente a las condicionantes del género. Y completando la grave entidad de nuestra situación, vale anotar que, hasta la vigorosa propuesta de Julio González, bastante alejada en el tiempo, sigue ignorada en Uruguay.

Pero reconozcamos, sin embargo, enseguida, la presencia de realizadores que, formados en la línea tradicionalista, replantean su orientación y llegan más allá de la tentativa experimental; como Ramón Bauzá que, pese a limitaciones de inventiva, lleva adelante posibilidades de innovación vernácula con buenas soluciones cerámicas y empleo del hormigón; o Nerses Ounanián, muerto prematuramente, después de definirse dentro de la instancia juvenil que de cierto vive.

Germán Cabrera, por su parte, cumple derrotero más complejo y llega a cambios totales aun antes del período en el que enaltece a la chatarra y define oposiciones espaciales y de materia.

La mayor parte de quienes cultivan la osadía con firmeza, mediante conocimiento y afirmación conceptual, son jóvenes; y aunque su obra esta en desarrollo, en algunos casos, ya se imponen a la más cautelosa estimativa. Pero varios de los que se ubican en lo monumental son hombres de larga trayectoria pictórica: como Gonzalo Fonseca y Lincoln Presno, que levantan sus obras en el extranjero. Mabel Rabellino, expone esporádicamente en Montevideo, pero también se jerarquiza fuera del país. En cambio, es el español Eduardo Díaz Yepes quien, con su aporte y la docencia, toma rápida delantera en esta revolución hacia el objeto escultórico. Más aún: llega hasta a ubicar la forma menos conformista en un parque, pese a que son tan condicionadas las posibilidades de expectabilidad a gran escala para el hacer nuevo. Otro español, Pablo Serrano, cumplió, durante su permanencia en Montevideo, el difícil tránsito de la imaginería tradicional al radicalismo inventivo. Pero, vuelto a Madrid, se incorpora al movimiento europeo.

La obra de Pedro César Costa ha tenido poco desarrollo y escasa promoción; él es de los pocos que domina la técnica depurada exigida por toda formalidad con raíz matemática. Fue candidato a un premio oficial y obtuvo el primer puesto para la realización de una fuente pública de homenaje al escritor Acevedo Díaz, que nunca se concretó. María Freire, por su parte, resolvió muy pronto las formas volumétricas con acrílico y metales; también merece recordarse por otros planteamientos desusados y valiosos; pero se ha prodigado poco en disciplina que tanto la destaca, y donde siguen siendo muy sensibles las carencias.



El proceso de la segunda post-guerra

En los años que suceden al medio siglo, el número de cultores de maneras de expresión no ortodoxas, muchas veces sin ubicación en géneros, se amplía y califica. Desde los que modifican su manera con firme sentido de orientación para definir jalones marcados —Vicente Martín, Jorge Damiani, Manuel Espínola Gómez, Adolfo Halty, Juan Ventayol, entre otros de no menor solvencia comprobada— hasta los que decididamente se enfrentan con el cambio o ubican sin titubeos en la línea del salto audaz, José Cúneo, que altera su firma habitual, se rebautiza con el nombre materno —Perinetti— y es el ejemplo de empresa juvenil con mayor trascendencia. Poco importa que no siempre alcance la calidad que pretende empleando nuevos materiales y paleta estridente. Coloca el color, con sabiduría: y es tan autoritario, que hasta sus yerros resultan dignos.

El ritmo vertiginoso de cambios y reacciones en los modos de expresión se hace angustioso, casi voraz. Los medios de comunicación también se amplían; y pronto llegan a conocerse las innovaciones en constante modificación. Algunas directivas son buscadas en los centros de origen, donde los artistas, ahora, no van —como hicieron sus antecesores becarios— a confirmar la propia orientación o mejorar el oficio—. También pesarán bastante las exposiciones extranjeras con originales importantes que nos llegan; y, por otra parte, las Bienales de Arte Moderno en San Pablo, a corta distancia, permitieron a muchos la puesta en contacto directa con los consagrados y los desaprensivos del Siglo XX.

Estos contactos son, a veces, provechosos. Pero también pueden resultar limitantes y hasta perturbadores. Es fácil caer en el asombro que paraliza y desconcierta; y en la adopción de exterioridades.

Buena parte de los artistas que se embarcan en el llamado arte otro, tienen formación segura y su empuje cristaliza autoritariamente; la más ambiciosa realización en tal sentido es el gran mural del Estadio del Cerro ejecutado por Leopoldo Novoa. Paralelamente, varios cultivan la nueva figuración. Y en todos los caminos de la innovación plástica cabe el relevamiento de individualidades que efectivamente llegan a imponerse aunque no se los mencione ahora y ello suponga que tengan derecho a sentirse heridos.

También cabe alentar, pero con amplias reservas todo tipo de solución artística que emplea nuevos materiales, utiliza la cinética, la luz o las proyecciones. Pero muy pocos son los artistas que, como Amalia Polleri de Viana, llegan a la definición precisa de los límites para volúmenes de plástico en la reordenación de objetos espaciales. Y aunque inventen soluciones audaces, casi todos los que se embarcan en estas directivas chocan contra toda suerte de dificultades para obtener materiales; por si fuera poco, difícilmente dominan la técnica adecuada. En esa línea, nada es logrado con sustitutos; el cartón, el metal tratado con ligereza, los acrílicos, los alambres, las maderas y espejos cochambrosos, poco tienen que hacer frente a la pulcritud que exige un proceso de alta tecnificación sensibilizada. Y pintar superficies con negro mate o quebrarlas con trazos contrastantes, es otra manera del sucedáneo.

Nuevas afirmaciones se definen por la fotografía que altera temáticas y modos de presentación. Anoto —aunque sea a cuenta de inventario— la aventura visual que proponen los Trobo con su espejuelos intencionalmente dispuestos para comprobar irrealidades en el marco de lo cotidiano.

Otras reflexiones

No sería correcto dar término a estas anotaciones sobre el arte nuevo en Uruguay sin precisar otras circunstancias, pese a que, de todos modos, admita, que es estudio a medias. Hay ciertas directivas de comportamiento que parecen constantes y nos califican. En primer término, las fronteras auto-impuestas naturalmente por los plásticos nacionales al adoptar caminos no tradicionales; al fin —como complemento— la tradición entendida en su justo alcance, es de importación. También parece normativo que se produzcan cambios de tendencia con volubilidad, más aparente que real; y confirmando lo expuesto, se anota la rápida demostración de capacidades que quedan en promesas fallidas y la presencia de autores que no concluyen su periplo plástico con la altura y en la medida que su actividad y logros mostrados presuponen. Estas son nuevas razones para obviar la enumeración de autores, falta notoria de este trabajo impositivamente limitado y en el que más importó meditar sobre problemas vigentes que situar individuos.

HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA

Enciclopedia

Tomo V

Cuaderno

Tomo V

* Números ya publicados

El próximo martes aparece

Enciclopedia No. 46

Industrialización y Dependencia Económica

Un análisis científico, claro y apasionante de la historia de nuestro desarrollo industrial y una explicación de cómo éste desembocó en una mayor dependencia del Uruguay frente al "orden internacional".

Cuaderno No. 46

El hombre que se comió un autobús

Poemas con olor a nafta subtituló Alfredo Mario Ferreiro esta nerviosa colección que reveló la nueva ciudad febril, moderna, mecánica, que comenzaba a ser Montevideo.

Ya están en venta las tapas para que Ud. mismo encuaderne su colección de Enciclopedia Uruguaya. Solicítelas a su proveedor habitual.

ENCICLOPEDIA



URUGUAYA

Publicación semanal de Editores Reunidos y Editorial Arca, del Uruguay. Redacción y Administración: Cerro Largo 949, Montevideo, Tel. 8 03 18. Plan y dirección general: Angel Rama. Director ejecutivo: Luis Carlos Benvenuto. Administrador: Julio Bayce. Asesor historiográfico: Julio C. Rodríguez. Dirección artística: Nicolás Loureiro y Jorge Carrozzino -artegraf. Fotógrafo: Julio Navarro. Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo, amparado en el art. 79 de la ley 13.349 (Comisión del papel). Agosto 1969.